

*Asiatische Studien*  
*Études Asiatiques*  
*LXVI · 2 · 2012*

*Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft*  
*Revue de la Société Suisse – Asie*



Peter Lang

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

ISSN 0004-4717

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2012  
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern, Schweiz  
info@peterlang.com, www.peterlang.com

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt  
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und  
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Hungary

# INHALTSVERZEICHNIS – TABLE DES MATIÈRES CONTENTS

## *Aufsätze – Articles – Articles*

JOHANNES BRONKHORST .....	227
Levels of Cognition: Did Indian philosophers know something we do not?	

NADIA CATTONI .....	239
Le commentaire littéraire: entre classification et interprétation. Exemples issus de la <i>Śṛṅgāradīpikā</i> et de la <i>Bhāvadīpikā</i> de Vemabhūpāla	

BOGDAN DIACONESCU .....	261
On the New Ways of the Late Vedic Hermeneutics: Mīmāṃsā and Navya-Nyāya	

DANIELLE FELLER .....	307
Viṣṇu, Śiva, and Kālidāsa: References to the divinities in the <i>Meghadūta</i>	

PAUL KIPARSKY .....	327
Pāṇini, Variation, and Orthoepic Diaskeuasis	

ELSA LEGITTIMO .....	337
<i>Buddhānusmṛti</i> between Worship and Meditation: Early currents of the Chinese <i>Ekottarika-āgama</i>	

## *Rezensionsaufsatz – Compte rendu – Review article*

ALBRECHT WEZLER .....	403
‘Wiedervereinigung’ der russischen und westlichen Indologie?	

## *Bericht – Rapport – Report*

JOHANNES BRONKHORST .....	453
Publications received by the regional editor (from Jan 2010 to Dec 2011)	

*Rezensionen – Comptes rendus – Reviews*

AKṢAPĀDA PAKṢILASVĀMIN / GAUTAMA AKṢAPĀDA .....	479
<i>L'art de conduire la pensée en Inde Ancienne. Nyāya-Sūtra de Gautama</i>	
<i>Akṣapāda et Nyāya-Bhāṣya d'Akṣapāda Pakṣilasvāmin.</i>	
Édition, traduction et présentation de Michel ANGOT.	
(Elisa Freschi)	
FRIEDERIKE ASSANDRI .....	488
<i>Beyond the Daode jing: Twofold Mystery in Tang Daoism.</i>	
(Dominic Steavu)	
CARMEN MEINERT (ED.) .....	495
<i>Traces of Humanism in China: Tradition and Modernity.</i>	
(John Makeham)	
THOMAS JÜLCH .....	498
<i>Der Orden des Sima Chengzhen und des Wang Ziqiao. Untersuchungen</i>	
<i>zur Geschichte des Shangqing-Daoismus in den Tiantai-Bergen.</i>	
(Friederike Assandri)	
SHADI OLIAEI .....	504
<i>L'art du conteur dans les cafés traditionnels en Iran.</i>	
(Katayun Amirpur)	
FABIAN SCHÄFER (HG.) .....	508
<i>Tosaka Jun – Ideologie, Medien, Alltag. Eine Auswahl ideologiekritischer,</i>	
<i>kultur- und medientheoretischer und geschichtsphilosophischer Schriften.</i>	
(Elena Louisa Lange)	
Autoren – Auteurs – Authors .....	515

- 2002 *Imagining Nanyue: A Religious History of the Southern marchmount through the Tang Dynasty [618–907]*. PhD Diss. Stanford. Ann Arbor: ProQuest, UMI, No. 3067932.
- 2009 *Power of Place*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- 2008 “Maoshan.” In: Fabrizio PREGADIO (ed.): *The Routledge Encyclopedia of Taoism*, 2 vols. Oxon & New York: Routledge, pp. 734–736.
- SHARF, Robert
- 2002 *Coming to Terms with Chinese Buddhism. A Reading of the Treasure Store Treatise*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- VERELLEN, Franciscus
- 2004 “Shangqing shi dichen Tongbo Zhenren zhen tuzan,” In: Kristofer SCHIPPER / Franciscus VERELLEN (ed.): *The Taoist Canon. A Historical Companion to the Daozang*. Chicago & London: University of Chicago Press, pp. 424–426.

Friederike Assandri

OLIAEI, Shadi: *L'art du conteur dans les cafés traditionnels en Iran*. Paris: L'Harmattan, 2010. 408 pp., ISBN 978-2-2961-0423-5.

Als wäre es ein ungeschriebenes Gesetz: Alle schönen Traditionen sterben aus. Deshalb können wir froh sein, dass Shadi Oliaei sich diese wunderbare Tradition noch einmal angeschaut hat, kurz bevor sie durch Internet und Fernsehen vollkommen verdrängt wird. Die Rede ist von *naqqali*, der Kaffeehauserzählung. Seit Jahrhunderten wird in Iran in den Kaffeehäusern das Königsbuch des Ferdousi, die *Shahname*, dargeboten. Ein Erzähler, *naqqal*, läßt durch Zitate aus der *Shahname*, aber auch durch eigene Zusammenfassungen und Prosäüberleitungen die einzelnen Sagen und Geschichten vor den Hörern lebendig werden. Außerdem spielt seine Darstellung der handelnden Charaktere eine große Rolle bei dieser Inszenierung, die viel vom iranischen Theater hat, aber mit einem einzigen Darsteller / Erzähler auskommt. Der *naqqal* rezitiert nicht nur die Geschichten aus der *Shahname*; er ist auch Darsteller und Schöpfer. Er schlüpft in die Haut der handelnden Personen, er imitiert, rezitiert, singt und kritisiert. Mit zwei oder drei Worten schafft er eine Welt, eine Person, ein Ereignis. Und mit einer einzigen Geste modifiziert er die Zusammenstellung, um ihr eine neue Richtung zu geben. Wie das genau funktioniert, zeigt Oliaei, indem sie die Vorführtechnik dreier zeitgenössischer Erzähler, die sie zum Teil begleitet hat, beschreibt und

indem sie ihre sogenannten *tumar* analysiert, also das Skript, das jeder *naqqal* für sich erstellt, seine eigene Partitur der *Shahname*-Rezitation.

Innerhalb der iranistischen Forschung, stellt Oliaei richtig fest, gibt es eine starke Konzentration auf das Thema Theater. Vermutlich liegt dies an der legendären Reise von Peter Brook nach Iran, auf der dieser das iranische Theater als eigenständige Theaterform entdeckte und damit eine wahre Rezeptionsflut auslöste. Auch die *Shahname* selbst ist als persisches Nationalepos, das eine nationale Identität schuf, ausgesprochen gut erforscht. Oliaei nennt die Bibliographie von Iraj Afshar, die allein bis zum Jahre 1968 430 persischsprachige Bücher und Aufsätze zählt. Nicht beachtet wurde hingegen von der nationalen und internationalen Forschung *naqqali*, also die performative Darstellung der *Shahname*, die viel vom iranischen Theater hat, aber doch etwas ganz Eigenständiges ist. Erst neuerdings widmet sich die Forschung in Iran diesem Thema. Im Jahre 2011 erschien in Iran Soheila Najms Buch *Naqqali-Kunst in Iran*.

Oliaei beschäftigt sich ausführlich mit Grundlagen: So beleuchtet sie zunächst eingehend die epische Tradition in Iran und interpretiert dann *naqqali* als die Interaktion oder das Bindeglied zwischen der oralen und der schriftlichen Literatur Irans. Zudem geht sie auf die Orte und den Kontext der Performanz ein: Die Treffen, bei denen der *naqqal* seine Kunst darbot, so ihre Schlußfolgerung, waren gesellschaftliche Ereignisse. Präferierter Ort des *naqqali* ist das traditionelle Café, aber auch zu Feierlichkeiten, die in Privathäusern abgehalten werden, lädt man den *naqqal* zuweilen ein. Zudem findet die Darbietung auch auf öffentlichen Plätzen und im Bazar statt.

Oliaei geht auch auf die Ursprünge des *naqqali* ein. Schon die ganz alten Legenden der Iraner, beispielweise die Legende vom Tod des Siavosh, wurden gesungen. Diese Zeremonien trugen den Namen *qavvali*, wie die heutigen Sufi-Zeremonien in Pakistan. Schon damals wurden die Sänger von einem Instrument begleitet, das der Harfe vergleichbar ist. Fresken aus dem 3. Jahrhundert von Christus zeigen die Bedeutung dieser Helden in der antiken iranischen Kultur.

Auch nach der Islamisierung Irans wurde an der Musik festgehalten; auf dem Lande sowieso, aber selbst an den Höfen pflegte man diese Art musikalischer Darbietung, obschon sie hin und wieder aus religiösen Gründen verboten wurde. Islamische Themen wurden integriert. So sind ganz eindeutig die Ursprünge der szenischen Darstellung des Todes von Imam Hoseyn, die *ta'ziye*, in der Darstellung des Todes von Siavosh, der mythischen persischen Gestalt, die das Reine, Unschuldige verkörpert, zu verorten. Die *Tarikhe-e beyhaghi*, die Geschichte des Beyhaghi, gibt Aufschluß darüber, dass an *naqqali* auch am Hofe

der Ghaznaviden festgehalten wurde, und unter Mahmud von Ghazna schreibt schließlich Ferdousi sein Epos *Shahname*. Oliaei geht ausführlich darauf ein, welche Epen vor Ferdousi und welche dann danach immer noch rezitiert wurden. Denn das beherrschende Epos dieser Kunstform wurde ab dem 11. Jahrhundert Ferdousis Meisterwerk.

Oliaei beschreibt zudem, welche Rolle der *naqqal* historisch gespielt hat – beispielsweise in der Safawidenzeit. In manchen Quellen wird dargelegt, dass der *naqqal* mit seiner Darbietung der *Shahname* den großen Shah Abbas unterhält. Der *naqqal* erscheint wie ein Derwisch und wird Mullah genannt; eine Bezeichnung, die sich auch in der Qadscharenzeit noch hält. Aus der Qadscharenzeit gibt es auch Berichte von westlichen Autoren über seine Rolle: Von John Malcolm, beispielsweise, und Edward Browne berichtet, dass die *naqqal* Zeitungen vorlesen, da sie zu den wenigen zählen, die lesen und schreiben können. Diese Aussage gibt Aufschluß darüber, wie politisch wichtig die *naqqal* in dieser Zeit waren. Später, ab 1940, wird diese politisch-gesellschaftliche Funktion vom Radio übernommen, ab 1950 vom Fernsehen. Nach der Revolution von 1978/79 schließlich erlebten auch die *naqqal* wie alle Künstler gewisse Einschränkungen. Das galt besonders für die Kriegsjahre: zwischen 1980 und 1988 war Musik verpönt, aber auch die fröhliche Atmosphäre, die die *naqqal* teilweise durch ihre Darbietung herstellen.

Zudem widmet sich Oliaei ausführlich der Beschreibung der Umgebung, in der der *naqqal* wirkte: dem Teehaus bzw. Kaffeehaus, *qahvekhane*, denn traditionellerweise tranken die Iraner Kaffee. Oliaei geht auf die Entwicklung des Kaffeehauses seit dem 16. Jahrhundert ein, auf seine gesellschaftliche und kulturelle Rolle in der Epoche der Safawiden. Die ersten Kaffeehäuser gab es unter Shah Tahmasp (1524–1576). Besonders eindrücklich ist Oliaeis Beschreibung der Wandmalereien in den Kaffeehäusern, die insofern in engem Bezug zu der Darbietungskunst der *naqqal* stehen, als sie die Szenen darstellen, über die die *naqqal* reden. Oft steht der *naqqal* mit einem Stock an der Wand und zeigt auf die jeweilige Szene oder Figur, von der gerade in seinem Vortrag die Rede ist. Hieraus hat sich eine eigene Kunstgattung entwickelt, die Kaffeehausmalerei, *naqashi-ye qahvekhane*.

Oliaei geht in diesem Zusammenhang auch auf die besondere Architektur der Kaffeehäuser ein: Sie erläutert wie diese gebaut sein müssen, um eine gute Akustik zu ermöglichen sowie den Blick des Publikums auf den darbietenden *naqqal*, der wiederum sein Publikum gut im Blick haben muss, mit dem er interagiert. Außerdem leistet Oliaei eine Einführung in die Geschichte der Musik in Iran, um die Bedeutung der Musik bei den *naqqal* auszuloten. Hier holt sie

weit aus, legt aber damit wertvolle Grundlagen zum Verständnis des Gesamtphänomens *naqqali*. In diesen Bereich fällt auch der Vergleich mit den anderen Kunstformen, den Oliaei anstellt. So geht sie zum Beispiel auf die Unterschiede von *naqqali* und *parde-khani* ein, dem sogenannten Vorhangsingen, das dem *naqqali* noch am ehesten vergleichbar ist.

Besonderes Augenmerk der Arbeit liegt auf dem Wirken einiger zeitgenössischer *naqqal*: Abbas Zari, der in den 60er Jahren in Isfahan aktiv war, Valiollah Torabi, der im Café Torabi in Teheran wirkt und Safer Ali Karimi aus Zanjan. Oliaei geht zudem auf die Lebensgeschichte Zariris (1910–1972) ein, der in Interviews von seiner Laufbahn als *naqqal* berichtet hat. Zentral für ihre Darstellung ist der noch lebende Torabi, den sie auch selber in Teheran erlebt hat. Er arbeitet bis heute im Café Azari im Süden der Stadt. Oliaei beschreibt hier sehr genau die Interaktion zwischen *naqqal* und Publikum.

Oliaei hat auch den *naqqal* Karimi begleitet, der gleichzeitig *rouze-khan* ist. Die *rouze-khani* ist eine Untergattung des schiitischen Passionsspiels. Hier werden in einer dem *naqqali* vergleichbaren Performanz die Märtyrertode Alis und Huseyns sowie seiner Getreuen vor dem Auge der Zuhörer nacherzählt und szenisch dargestellt bzw. angedeutet. Die *Shahname*-Darbietung Karimis dauert anderthalb Stunden und findet einmal täglich statt; er braucht damit sechs Monate bis er die komplette *Shahname* durch hat. Die Darbietung beginnt mit *salavat*, also der Anrufung des Propheten und seiner Familie, in die das Publikum einfällt. Dann folgen Gedichte, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu gewinnen. Sie müssen nicht unbedingt aus der *Shahname* stammen. Dann erst beginnt der eigentliche Vortrag aus der *Shahname*, wobei manche Teile zitiert werden, andere paraphrasiert und zusammengefaßt. Erzählt wird im Präsens und Imperfekt; kurze Sätze und konventionelle Dialoge wechseln sich ab, dann folgen wieder lange Strecken, in denen aus der *Shahname* direkt zitiert wird. Manchmal wird die Stelle abschließend nochmals in Prosa paraphrasiert. Oliaei vergleicht die Darbietungsstile der genannten *naqqal*. Sie beschreibt ihre Gestik und Mimik im Detail. Und sie beschreibt vor allem auch das Spiel mit dem Stab, den alle drei verwenden, um auf die Bilder um sie herum zu zeigen. In einer Tabelle stellt Oliaei Person / Stimme sowie Gesten / Text / Körpereinsatz / Reaktion des Publikums der drei einander gegenüber. In dieser Gegenüberstellung, die Unterschiede herausarbeiten soll, nimmt ihre Analyse der *tumar*, also der Skripte der *naqqal*, eine besondere Stellung ein. Sie beschreibt Oliaei über Seiten hinweg. Die *tumar* werden auch mit der *Shahname*-Fassung von Ferdousi verglichen. Dabei findet Oliaei heraus, dass die *tumar* viel stärker personalisiert



sind als Ferdousis *Shahname* – und viel länger. Während Ferdousi die Geschichte von Rostam und Sohrab in 14,700 Wörtern erzählt, verwendet Zariri 95,000 Wörter auf den Plot. Auch unterscheiden sich die *tumar* in der Sprache vom Original. Es handelt sich bei ihnen um eine sehr expressive und einfache Sprache, meist werden deskriptive Verben verwendet.

Diese detaillierte sowohl deskriptive wie auch analytische Arbeit liest sich mit großem Gewinn. Die Analyse ist solide gearbeitet, gibt viele Überblicke und arbeitet ein reiches Quellenmaterial auf. Ergänzt wird dieser Teil der Untersuchung perfekt durch die Beobachtungen, die Oliaei gemacht und aufgezeichnet hat, als sie die *naqqal* bei ihrer Darbietung beobachtet hat.

Oliaei schreibt in ihrem Buch auch kurz über die erste Frau, die als *naqqal* wirkt, Fateme Habibizad, genannt Gordafarid. Gordafarid ist eine der zentralen Frauengestalten in der *Shahname*, sie gilt als Musterbeispiel der mutigen und tapferen iranischen Frau: Schön, begehrenswert, mutig und listig. Von Habibizad gibt es erstaunlich viele Videos im Netz. Außerdem hat Habibizad einen eigenen Internetauftritt (<<http://gordafarid.net/>>; besucht am 30.4.2012). Und wenn man sich die Professionalität ihres Wirkens anschaut, gibt sie durchaus Anlaß zu der Hoffnung, das Geschichtenerzählen der *naqqal* sei doch noch nicht völlig vom Aussterben bedroht.

Katajun Amirpur

SCHÄFER, Fabian (Hg.): *Tosaka Jun – Ideologie, Medien, Alltag. Eine Auswahl ideologiekritischer, kultur- und medientheoretischer und geschichtsphilosophischer Schriften*. Übersetzt, eingeleitet und annotiert von Fabian Schäfer. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2011. 230 pp., ISBN 978-3-8658-3581-9.

Diese erstmalig in deutscher Sprache erscheinende Auswahl von Texten des marxistischen Philosophen Tosaka Jun 戸坂潤 (1900–1945) war ein Desiderat der japanologischen Forschung, insbesondere im deutschsprachigen Raum. Dass Tosaka – der linke Aussenseiter der philosophischen “Kyôto Schule” – in den Japanologien zu wenig gelesen wird, und seine, wie Herausgeber und Übersetzer Fabian Schäfer wissen lässt, “Vernachlässigung” in der westlichsprachigen Japanwissenschaft wird nicht zuletzt auf mangelnde Übersetzungsbereitschaft zurückzuführen sein. Dabei mag ebenfalls seine akademische Häretikerposition – im mehrfachen Sinne – eine Rolle gespielt haben. Schäfer hat sich in seiner